Conto corrente con la posta.

Esce due volte ogni mese.

Ogni numero . . . . L. 0,15
Per un anno (in Italia) . . . . » 5,00
Negli altri paesi . . . . » 10,00

DIREZIONE E AMMINISTRAZIONE
Via Porta Rossa (Palazzo Davanzati) — FIRENZE

ANNO I. FIRENZE 10 Maggio 1903 N. 9

SOMMARIO:

La favola del Sole e dell'Unico

« Io non mi manifesto a tutti: questo mondo di stolti non conosce me increato e imperituro. »

MAHÂBHÂRATA (VI, *Bhîsma-Parva*, 7)

oi non conoscete, certamente, la storia dell'Amante del sole, cosa di cui non vi faccio rimprovero perchè io stesso non la saprei se non mi fossi dato cura d'inventarla. Sappiate dunque che molti secoli fa, quando ancora la follia era una cosa sacra fra gli uomini, viveva nel paese di Tracia un giovine figlio di re, che portava il dolce nome di Kauros, e che aveva la capigliatura pallidamente bionda, come oro tenuto lungamente in un sotterraneo profondo. Questo giovine amava tanto la luce che non fu mai possibile farlo abitare in una casa coperta ed egli faceva tutto ciò che gli uomini usano fare tra le mura, nei prati e nei boschi. Il sole era il suo grande ed unico amico: nei giorni brumosi e nubilosi egli giaceva in terra, cogli occhi sperduti, come pensoso di qualche amante fuggita, e all'alba egli spiava il sole sul monte più alto del suo reame, salutandolo all'apparire con danze di gioia.

Il tramonto era per lui il momento più doloroso e più voluttuoso del giorno: sulla collina più aperta egli seguiva cogli occhi l'amato che se n'andava lentamente, trascinandosi dietro, come un indolente imperatore, la sua bella veste di porpora e d'oro. La notte era per lui un continuo sogno dell'alba, e le stelle, così pure e graziose col loro tremore lontano, non riuscivano a farlo sorridere. Una notte egli pensò: perchè non potrei seguire il sole? perchè non correre così velocemente che lui, e non perdere un istante il suo sorriso di luce? Vi erano allora, in Tracia, molti saggi, che abitavano nelle foreste e leggevano in grandi libri di pietra. Kauros si recò dal più giovine perchè lo aiutasse nel suo desiderio. Un mistero fu celebrato, furon pronunziate possenti parole dinanzi a un rogo ove ardeva il corpo di un'aquila, e il giovane sentì delle ali invisibili condurlo verso l'alto. All'alba egli cominciò a correre dietro il sole; scorse il giorno comune, ma il sole non tramontò per lui. Egli era lontano dal suo regno e il sole passava sopra le città dei barbari, sopra i mari profondi, sopra le montagne piene di caverne, sopra le terre deserte e sopra i campi di strage.

Kauros, sempre fisso allo splendor dell'amato, non curava nè gli uomini nè le cose, non udiva nè i tumulti delle battaglie nè i gridi delle feste, non vedeva le grandi selve verdi, nè le mandrie dei tori selvaggi. Così egli continuò molti giorni il suo inseguimento, e molte volte cerchiò la terra col soffio del suo desiderio, finchè a poco a poco gli occhi, sempre fissi alla luce, si affievolirono, si stancarono, si spensero: l'amante del sole era divenuto cieco pel troppo amore. Allora egli tornò nel suo regno e si chiuse nella sua casa e sognò ancora del sole, e il suo spirito fu pieno del sole e morì cantando del sole.

Questa breve e profonda storia non mi è stata suggerita da nessuno di quei libri di leggende, che io amo più dei fanciulli, ma soltanto da quel bel romanzo d'avventure spirituali ch'è una storia della filosofia.

I filosofi d'occidente, nel lungo e avventuroso viaggio, da Talete Ionio, amico delle mobili acque, fino a noi, rassomigliano terribilmente al favoloso principe di Tracia. Il sole che li ammalia è il mistero del mondo: tutta la loro vita è un perseguimento di ciò ch' è nascosto e in certuni di loro la fissazione è divenuta così intensa, da renderli ciechi al mistero. Un giorno essi hanno creduto di aver trovato il segreto del mondo e da quel giorno non hanno veduto più nulla.

Quando un uomo crede di possedere la verità, l'unica verità — egli è perduto per sempre. Soltanto chi cerca guarda — e solo chi guarda vede.

Ora contemplando il mondo senza spiarlo traverso le inferriate di un sistema, noi vediamo che in esso non c'è mistero. Il mistero è l' ignoto, è una negazione, ciò che non si conosce, che non si concepisce, cioè che non è.

C'è soltanto il senso del mistero, il desiderio del mistero ed è cosa reale, privilegio di anime sottili, e per loro niente affatto misteriosa. La grande illusione dei filosofi è stata quella di credere che il mondo avesse un segreto e di non accorgersi che c'è soltanto la volontà di estenderlo e di riprodurlo, arricchendolo di una metafisica, cioè di uno specchio ideale del mondo. Quando Anassimene Milesio mi dice che il fondo delle cose è l'aria e Hartmann che il principio universale del mondo è l'Inconscio, essi non fanno che prendere un elemento che serve loro più comodamente a raffigurarsi tutti gli altri, e a produrre così una nuova creazione, che viene ad aumentare le cose dell'universo. Ci si dimentica troppo spesso che la filosofia non è soltanto una spiegazione del mondo, ma anche una parte del mondo che ha bisogno di essere spiegata a sua volta.

Ora poichè la filosofia è la più alta e la più profonda delle cose, quella ch'è l'estrema produzione dell'essere estremo, c'è il caso che, spiegandola, ci troviamo nello stesso tempo ad aver spiegato l'universo intero.

L'impresa è così bizzarra che val la pena tentarla.

II.

Ciò che colpisce di più percorrendo la storia della filosofia è la ricerca costante, ostinata, febbrile dell'unità. Mi dispiace che questo sia un luogo comune, ma è difficile trovare un sofisma che dimostri il contrario. Il grande sogno di ogni filosofo è di scoprire un principio unico, una sorgente primigenia a cui riportare tutte le varie apparenze delle cose. Quelli che si occupano più della natura cercano qualcosa che dia ragione tanto del filo d'erba che cresce quanto della fuga delle stelle, quelli che si volgono allo spirito voglion un fatto primitivo da cui dedurre così l'ansia del desiderio come le esigenze della logica. Questi principi universali, che essi vogliono vedere in ogni luogo, o li cercano, come i greci dei primi tempi, nella natura, e allora vediamo le acque, il fuoco, l'aria che sono considerati a vicenda i generatori dell'universo o son tolti dal mondo delle idee generali e allora vediamo la materia o la forza, l'essere o la sostanza, che prendono il posto de'loro più materiali precedessori, oppure, si ricorre al mondo interno, agli elementi psichici, e la Volontà, l'Immaginazione, l'Odio e l'Amore, l'Inconscio vengono assurti all'onore di reggitori unici e supremi di tutte le cose. Il principio può essere soggetto, sostanziale, come il Dio spinoziano, oppure può essere piuttosto predicativo, dinamico, come il Divenire di Hegel, ma resta sempre unico.

Il dualismo di certi filosofi non fa eccezione alla legge: i sistemi dualisti non son forse anche loro tentativi di una concezione *unitaria* del mondo, di spiegare il mondo con un *solo* contrasto, e non ammettono forse, la maggior parte, una fusione finale? Lo stesso è a dirsi dei sistemi pluralistici perchè o si guardi all'atomismo epicureo, o all'atomismo spiritualista del Leibniz, o all'atomismo logico dell'Herbart si tratta sempre di una moltitudine di omogenei, di un principio spezzato ma unico.

I positivisti, che vogliono sempre spiegare le cose alte colle basse, dicono, o almeno direbbero, che la ragione di questa tendenza unitaria risiede unicamente in una necessità economica della mente.

Secondo loro ciò ch'è più breve e più comodo è sempre preferito e trattandosi di spiegare il mondo è molto più semplice e spiccio ridurlo ad un solo principio, che ci serva di filo fedele per raffigurarsi tutto il resto.

Io non credo che ciò basti per giustificare la sete di unità dei filosofi: essi che scorrono la vita per le cose inutili non possono esser mossi da scrupoli di economia.

Qualcosa di più profondo li deve muovere, qualche necessità più intima li deve spingere verso la chimera monistica. Poichè la cosa è tanto più strana in quanto essi debbono andar contro risolutamente all'esperienza continua e universale che ci presenta tutte le cose diverse tra loro. Se essi scendono nel loro spirito, ch'è il loro unico dominio, essi non possono che affermare la successione continua di stati di coscienza, tutti diversi e tutti nuovi. E se pensano alle loro intuizioni primitive si debbon persuadere che per quanti esercizi logici si facciano, non si riesce a persuadersi che una sensazione di suono si può ridurre a una di colore. Quando s'è detto che tutte e due son vibrazioni non si prova nulla: le vibrazioni non sono nè suoni nè colori, son convenzioni conoscitive, concetti generali e niente più. Il reale è l'intuizione e le intuizioni sono irriducibili, cioè antimoniste.

Bisogna dunque risolversi a credere che i pensatori obbediscano a una imposizione secreta ch'è più forte di loro, che non siano che i servi di una tendenza universale ch'essi non posson vincere: *la volontà dell'Unico.*

L'analisi della filosofia riesce dunque a dare un oggetto a quella volontà che non pochi filosofi, dallo Schopenhauer al Wundt, hanno posta a principio del mondo e noi vedremo che la « volontà di vivere » e la « volontà di potenza » si posson subordinare al desiderio dell'unità.

Ma la nostra ricerca sarebbe vana se questa tendenza si riscontrasse soltanto nella storia del pensiero e non si potesse estendere alla storia delle cose. Una cosmologia che dimostri il « sintetismo » non attuale ma intenzionale del mondo è ancora da fare ma è fattibile. (Cos'è che non si può dimostrare, in filosofia?)

La dottrina più in voga a' tempi nostri, l'evoluzione, colla sua prospettiva d'indefinito differenziamento, sembra contraddire alle nostre vedute. Ma ormai il principio evolutivo non regna più nella sua interezza: senza tener conto delle opposizioni fondamentali, anche di carattere puramente scientifico, che si posson muovere alla fortunata generalizzazione, i più accorti, cominciando dallo Spencer stesso, hanno dovuto ammettere accanto al principio progressivo, un principio regressivo, un'involuzione opposta all'evoluzione e il tentativo acuto e profondo del Lalande di fare della dissoluzione il principio supremo non passerà senza traccie.

Il mondo fisico tende per ora a delle unità parziali: l'affinità chimica che fa di due elementi diversi un *solo* corpo, avente caratteri nuovi e unici, non è forse il segno di una futura fusione in cui *tutti* i corpi, combinandosi insieme, potrebbero formarne uno solo? Noi non conosciamo ancora bene tutte le possibilità chimiche per affermare il contrario. Nel dominio biologico, pur servendosi della dottrina evolutiva, noi vediamo limpidamente la tendenza unicista. La formazione di nuove specie più evolute si fà molto spesso a detrimento delle antiche, che debbono scomparire. Così l'uomo, che riassume, in una sintesi animale, il percorso zoologico, ha già distrutto certe specie e tende a distruggerne altre, come certe razze umane superiori tendono a sopprimere le inferiori.

Nel mondo dello spirito la tendenza è ancora più evidente, appunto perchè scoperta in lui. La coscienza è, secondo la bella immagine del James, un fiume, una corrente, e come nel fiume di Eraclito l'acqua non è mai la stessa. Ma il carattere saliente della coscienza attraverso il mutarsi perpetuo del contenuto, è l'unità e non è il più piccolo dei meriti di Kant l'aver messo in luce l'attività sintetica dello spirito. Questo suo carattere fondamentale si riscontra nei suoi prodotti più importanti: nella scienza, in cui domina sovrana la tendenza monistica, colla legge unificatrice dell'equivalenza delle forze e della conservazione dell'energia, senza contare tutte le continue unificazioni logiche fatte per comodo di ordinamento — nell'arte, la cui essenza è l'immagine, la quale tende, coll'avvicinamento delle cose lontane, a scoprire l'ultima unità del mondo — nella religione che ci ha dato nelle sue forme più perfette la concezione d'Iddio, cioè l'idea unitaria per eccellenza, di colui che tutto crea tutto ordina e tutto governa; e, nelle sue forme più interne, i mistici che sognano perdersi nell'unità dell'essere universale, del quale si sentono solo piccole parti.

Nel mondo sociale la tendenza all'unico si manifesta in due forme che sembrano, al primo sguardo, completamente opposte: l'egoismo e l'umanitarismo. Per giungere all'unità gli uomini si dividono in due schiere: la prima quella ch'io chiamerei *conquistatrice,* cerca di raggiungerla colla sottomissione del non me, e col fare di tutto il mondo una parte dell'io e coll'escludere e sopprimere tutto ciò che si oppone a questa unificazione individuale; - l'altra, che si potrebbe dire *combinatrice,* tenta di sostituire all'Unico individuale l'unico sociale, a rendere gli uomini sempre più simili, più legati, più vicini fra loro, onde arrivare all'unità superiore della società, dell'umanità, che rappresenta per molti la sintesi umana più desiderabile.

Questo contrasto sociale ci serve a scoprire come fra il principio individualista della « *Wille zur Macht* » e il principio unitario ci sia relazione di dipendenza. Se una delle vie per giungere all'unico è quella di conquistare, d'ingrandirsi, di dominare, il principio nietzschiano, inteso in questo senso, non fa che designare uno dei mezzi di cui la superiore volontà dell'Unico si vale al suo fine. Si vuole la vita, ma la vita per l'espansione, per l'assorbimento, cioè per l'unità.

O conquista o fusione, guerra o fraternità; ecco i cammini diversi e convergenti della futura unità.

Così questo principio che la storia della filosofia ci ha rivelato, perchè in essa, più che in ogni altra cosa del mondo, appare limpidamente, non è un carattere particolare della riflessione o cosmologica o psicologica, ma si puó ritrovare, *ove si voglia*, nel resto dell'universo.

E la cosa non deve far meraviglia: poichè l'universo non è che la creazione del pensiero, il principio fondamentale del pensiero deve adattarsi all'universo. Poichè essere e conoscere sono un'unica e indivisibile cosa, la legge suprema della conoscenza, la sintesi, dev'essere l'ultima parola del mondo.

Sarà l'ultima ma non è l'attuale: il monismo che anticipa per mezzo delle sue manipolazioni verbali l'unità dei fenomeni, s'inganna profondamente. Il mondo presente è un grande scorrere d'eterogenei che aspirano all'omogeneo. Non bisogna scambiare la tendenza colla realtà: il monismo è in volontà non in fatto. In una parola, e per esprimersi più apertamente, il mondo non è Dio, come sostengono i panteisti, ma sta diventandolo. La concezióne dell'avvento dell'unico si integra con quella della crescente divinità del mondo. L'unicità, il più grande degli attributi divini, porta con sè gli altri, la potenza, la coscienza universale, l'infinità. Il mondo divien più divino appunto perchè più divino si fa l'uomo che giunge alle cime più alte, e sogguarda i più lontani orizzonti, anche se li ricopra la nebbia inquietante della follia.

Ma è tempo omai che la filosofia umana chiuda il suo ultimo libro: non prepareremo noi una *filosofia divina*, non apriremo agli spiriti lontani il sentiero del divino?

Gli Dei che gli uomini adorano sotto il sole, gli Dei selvaggi, gli Dei sanguigni, gli Dei rassegnati non sono che gli annunziatori, i precursori, gli apostoli di un Dio più grande di loro — che deve venire, — che verrà.....

Intanto, in noi stessi, noi creiamo il fantasma portentoso di codesto Dio, al quale daremo vita colle nostre parole e co'nostri desideri.

III.

Vi sembra onorevoli leggitori, ch'io vi abbia abbastanza confusi i pensieri per oggi? Non me ne vogliate troppo male e non ve ne occupate troppo. Continuate le vostre faccende quotidiane, così umili, così monotone, così utili - serbate le vostre fedi, così piccole, così comode, così usate, e consolatevi dicendo che c'è un pazzo di più, in questo pazzo mondo!

L'ESPOSIZIONE A VENEZIA

I.°

La Critica.

Non sono parte di un lavoro critico queste poche parole, di una critica come oggi, dopo l'invenzione delle mostre o fiere di arte, s'intende comunemente; non vuol'essere, tanto più che si può *allegare io essere omo sanza lettere.*

La critica delle esposizioni si fa in molte e varie maniere: per esempio, alcuni s'impongono un tema, lo svolgono e ne traggono le conclusioni. Dicono: « L'Arte deve essere nella vita » oppure: « L'Arte deve essere vera » (Vita? Verità?) allora si doventa capo de' *Laudesi* per cantare ed esaltare alle stelle quelle opere che rispondono, o sembrano, al principio stabilito; poi da queste man mano si discende a quelle che tentennano con auguri di ravvedimento, e infine si abbattono o si tacciono le altre. Altri dicono, e ottengono il maggior favore; « La critica deve essere oggettiva » o pure « deve essere popolare, deve far opera utile, qualche cosa che sta tra la guida e il catalogo; » e allora tutto il frasario appreso nelle discussioni artistiche viene ammanito a beneficio della stupidità umana.

C'è poi chi difende *l'arte nova,* chi il *divisionismo,* chi segue una corrente novissima e chi un'altra; insomma tutti hanno bisogno di appagare questa o quella massa, di esaltare o abbassare questa o quella maniera. Infine un'orda innumerevole di mediocri, intristiti dalla loro impotenza, spandono simili all'anfesibene, il duplice veleno; infine mille interessi nascosti o palesi si agitano nel turbine dell'esposizione, in specie quando si debbono elargire centomila lire.

Tutte queste ciancie non possono essere se non vane o al più (e forse oggi è molto importante) avere un interesse commerciale; esse non servono nè all'Arte nè all'artista. È poi molto facile fare di quegli studi completi a base di notizie sul tempo o sul maestro, sul luogo o sulle influenze e sulle derivazioni con date precise e con documenti; ormai s'è sazi di tanto sapere storico.

L'artista, di cui parla Leonardo, che è consapevole del suo valore, e « del quale l'opera è superata dal giudizio » non desidera intermediari; egli giudica sè medesimo e gli altri serenamente, nè può comprendere mai quel che intorno si dice per innalzarlo o ingiurarlo, e non deve chè si perderebbe. Dietro ai suggerimenti alcuni tentarono di rappresentare le cose consigliate; opere che soddisfacessero coloro che desideravano o l'idea umanitaria, o il pensiero, o la modernità. Vane condiscendenze, che il critico di ieri oggi s'è ravveduto e consiglia altra meta.

Nessun'anima di critico può palpitare all'unisono con l'anima dell'artista. Non si è dunque compreso che il lavoro del critico, come quello dell'artista, deve essere una creazione personale?

« *Artifex oppositus artifici* » dice G. A. Borgese. L'opera d'Arte racchiude nel suo cerchio e nelle sue linee la potenza di creare bei pensieri, di suggerire, di ispirare, di suscitar sogni, di continuare in qualche modo l'idea spesso a pena disvelata. Forse la colpa non è della critica ma degli artisti, forse l'arte delle esposizioni non merita una corona di belle parole e di bei pensieri. C'è qualcuno che oggi in una delle nostre rumorose esposizioni osi gridare: « O critico, o poeta mostra il tuo ramo fiorito?

Le mie parole.

Queste mie poche parole, dicevo, non aspirano ad essere una critica, esse fanno parte di un mio edificio che io non amo aprire a tutti; queste mie idee sono parte del mio mondo drento cui m'aggiro in certo modo che parrà strano agli stranieri: per questo non m'illudo sul valore che potranno avere di fronte agli altri. Se alcuno dicesse che la mia strada è cattiva e me ne additasse un'altra io potrei rispondere che per la mia strada vo bene e che l'inganno non è mio ma di chi consiglia, chè la mia strada solitaria gli è sconosciuta, e nessuno può sapere s'è cattiva come nessuno può dirmi che è attossicata la sorgente a cui sempre mi disseto. Trovandomi dinanzi alle opere molti pensieri latenti e nuovi son sorti e si sono fissati nella mente; così l'esposizione è servita a ordinare, a incitare, ad essere un pretesto per dire alcunchè di mio.

La festa dell'Arte.

Dovrebbe essere una festa questa che non avesse nulla di comune con le infinite cerimonie ufficiali alle quali assistiamo ogni giorno.

Si è detto che l'Arte è lo specchio limpido del mondo, il mondo contemplato con occhi infantili. Imaginiamo una riunione di uomini ai quali nei momenti favorevoli la creazione sia apparsa come glorioso arcobaleno, ai quali si è sollevato il velo della vita; guardiamo nei loro occhi limpidi che hanno imagito il mondo come in chiaro specchio; pensiamo alle loro anime che hanno palpitato con l'anima universa, alla meraviglia di una qualche subita apparizione miracolosa che li ha lasciati *quasi semivivi*.

Quali saranno le loro parole? Forse rade e rivelatrici; forse avranno le voci soavi, i sorrisi e gli atti dei fanciulli che al vederli si direbbe; « O costor non saranno dalla morte vinti, o ella gli ucciderà lieti. »

Noi pensiamo in questa Festa dell'arte di trovarci prossimi a qualche anima fraterna e comunicare con essa; crediamo all'illusione di versare parte della nostra anima in un'altra che comprende, di ricevere doni e ricambiarli, di arricchirci scambievolmente la vita e di raccontarci qualche bel sogno recente. Eccoci dunque sotto i rami di uno stesso albero, venuti da lontano, raccolti per nostra volontà, in festa.

È primavera, l'aria è dolcissima, le acque tranquille, mai è parso così dilettevole un cielo di primavera, quanto in questo giorno pare....

Un giorno volemmo festeggiare il vecchio pittore romano Giovanni Costa. Eravamo in luogo silenzioso, nella selva d'Ariccia, lieti intorno al vecchio dai chiari occhi, immemori del mondo, cogliendo fiori. Lontano dal rumore cittadino era la nostra festa.

L'artista ama rifugiarsi in luogo lontano dallo strepito del volgo, l'opera d'Arte ama il raccoglimento e il silenzio. Non è forse la falsità della festa

che ci disgusta all'apertura dell' esposizione? È questo soffio mondano che raffredda gli animi, rattrista il convegno e ci rende estranei l' un l' altro. Non si potrebbe trovare più cattiva preparazione per gli animi ad una contemplazione serena.

L' Esposizione

Tutte le volte che ho visitato le esposizioni veneziane la prima impressione è stata penosa. Forse sono andato con troppa confidenza; forse il contrasto con la città è troppo grande; forse il cammino, le acque, un'imagine ancor viva e dominatrice inclinano troppo al sogno. E trovarsi dinanzi a quell'edificio, entrare in quella rotonda così addobbata, sostare in quel salone dinanzi alle più grandi tele (ricordate negli scorsi anni quelle di Hodler, di Solomon di Carriere, di Hierl-Doronco e adesso quella di Repin) ci si sente soffocare come in un' aria grave, ed è necessario ritornare verso l'aria pura e vincere il desiderio di correre lontano per godere quella luce e per inebriarsene, e di esser presi da quelle acque morte, che dàn la vertigine come quelle precipiti di una gora, e di correre laggiù lontano per approdare in un isola silenziosa.

V' è là dentro l'alito della vita comune; vi si trovano gli uomini con le loro piccole gioie, i loro gracili amori e le loro meschine aspirazioni, con le bestemmie, le miserie, gli odii, tutta quella vita che l'artista fugge.

L' Esposizione è lo specchio del tempo, è solamente passeggera efimera oppure aspira a sforzare a rinnovare il suo tempo? Non voglio ripetere il lamento d' essere nato in tempo tristo, chè l'artista anche nella presente volgarità può crearsi la *propria favola bella*. E non voglio che mi si tenga per avversario dell' esposizione, specialmente oggi, che dopo un fatto recente io debbo difenderla e additarle una via un po' diversa da quella tenuta sin qui. Quest'anno, dopo le esclusioni, abbiamo assistito ad un movimento che chiamerei di solidarietà, qualche cosa che somiglia la *lega* e annunzia lo sciopero. Come gli operai gli artisti si uniscono, fanno assemblee, promuovono agitazioni, minacciano il *boycottaggio*. Anche qui ci troviamo dinanzi alla debolezza e all' impotenza che cerca la forza nel numero, e non farebbe meraviglia vedere i futuri ordinatori delle mostre scendere a patti colle organizzate masse degli artisti. Avremo allora maggiori successi ma l' Arte non potrà che perderci, l'esposizione scenderà tanto in basso da confondersi con tutte le altre inutili cose della nostra vita moderna.

E siccome ora mi è parso vedere qualche segno di debolezza (e la sala dei rifiutati è il maggiore) io vorrei che per l'avvenire fosse molto minore il numero delle opere e più severa la scelta.

A Venezia tanto l' edificio quanto l' ordinamento sanno troppo della loro origine, sanno delle idee di dieci anni or sono. L'edificio dovrebbe esser rinnovato e la costruzione non dovrebbe essere così enorme ed informe ma ordinata e divisa perchè la decorazione, che sempre più tenta a ritrovar sè stessa, avesse campo di svolgersi non solo all' interno ma all' esterno; i saloni aboliti per dar luogo a piccole camere; le sale dovrebbero essere isolate con luoghi di sosta e di riposo, giardini, terrazze, atrii ecc.; la luce non dovrebbe piover sempre dall' alto, le sculture non dovrebbero essere sempre chiuse. All' Artista deve affidarsi la collocazione della propria opera nello spazio a lui destinato, nè mai gli si deve imporre la vicinanza o legarlo con leggi che sieno contrarie alla sua natura, egli deve isolarsi o unirsi a coloro verso i quali si sente attratto.

Le opere non devono essere scelte dalla giuria ma tutte invitate (e dico le opere e non gli artisti) e ciascuno deve lavorare *intorno* alla sua opera in modo che tutti debbono cooperare all' ordinamento della mostra sotto la guida di un Direttore, che sarebbe per un dato tempo il creatore dell' Esposizione, il quale dovrebbe orientare la sua concezione a certi bisogni, direi urgenti, dell' *Arte*, come monumenti, decorazioni, architetture, oggetti ornamentali ecc., in modo che tutto quello che è necessario non solo in Italia ma in Europa fosse studiato e risolto nell' Esposizione. Il campo sarebbe vastissimo. Così vedremmo, per esempio, il Sacconi e il d' Annunzio trovare i tentativi e le preparazioni l' uno per la decorazione del monumento a V. E., l' altro per la costruzione del teatro d' Albano.

Questo io pensavo il giorno dell' inaugurazione isolandomi nel rumore mentre uscivo dal Palazzo e mi avviavo, per i Giardini, verso la Riva. Erano in fila pel viale donne veneziane con le ricche corone di lor capelli flessuosi ondulati come i flutti del mare: gli occhi glauchi di una di esse mi attrassero e mi presero totalmente; la costruzione ideale scomparve svanì laggiù verso l' estuario; la bellezza del mondo sembrava prendermi e profondarmi in quell' oblio che invano avevo cercato poc' anzi.

Venezia.

Sotto il cielo primaverile, navigato da nuvoloni opalini che sembravano chiudere un fuoco veemente, stava la Città bella; e quel candore di perle e di viole specchiavasi nelle acque, circonfondeva tutte le imagini quasi èlleno fossero fuse in un cristallo purissimo. Tenera come i grappoli non ancora dischiusi delle glicini, che inghirlandano gli orti, fresca e tenera come le fogliette pur mò nate, appariva Venezia, molle di rugiada e monda, cinta di corone verdi e adorna d'ametiste, tutta bella per donarsi al Dio primaverile. Così splendeva nel mattino quasi fanciulla a pena desta dal suo sogno infantile....

Ma un'altra volta Ella ci apparirà ricca di uno splendore miracoloso traboccante, esalante tutti i suoi aromati, adorna di porpora ed oro, sarà per noi la tremenda tentatrice.

Una sera, sulle fondamenta di S. Maria Formosa, dopo la lunga contemplazione dinanzi a quel cerchio magico che chiude S. Barbara, un volo e un canto di rondoni così in accordo con la mia anima mi parvero tanto significativi che ne fui beato come dinanzi a una rivelazione improvvisa.

Ogni cosa era nell'ombra intorno e nel silenzio, il rumore della vita cittadina giungeva flevole come il suono interrotto che reca il vento: solo, altissimo, veemente era il canto aereo, e la mia anima, ancora tenuta dall' incanto della divina imagine e dall' ebbrezza, parve trascendere l' angusta chiostra, attingere quella luce e palpitare canora, mentre il coro aereo delle campane si propagava sulla città divina e riempiva i cieli.

MAURICE BARRÈS [1]

Le nostre teorie non sono che soluzioni pratiche analizzate e formulate astrattamente, le nostre credenze risultano dalle nostre azioni; perciò gli storici scrupolosi debbon pesare l' influenza che ebbero sulla Riforma la bile di Calvino e i bisogni sessuali di Lutero. I libri e la teoria morale di Maurice Barres non si spiegano senza scoprire la qualita fondamentale del loro autore: *Maurice Barrès è un viaggiatore.* Non lo è solo in pratica, come quasi tutti gli scrittori moderni dalla Rinascita in poi, e specialmente negli ultimi anni, ma un viaggiatore nato e sputato, che rivela le sue attitudini e le sue abitudini in ogni atto, da quando crea i personaggi a quando trova titoli per i libri, da quando formula teorie a quando descrive sensazioni. (Queste mi sembrano tutte le sue direzioni di scrittore: non ha mai intreccio, nè descrizione veramente obiettiva, classica). I suoi eroi han bisogno sempre di viaggiare, ed egli ce li mostra sempre in viaggio; l'*Amateur d' âmes* per sperimentare la sua sensitiva sorella la porta in giro per la Spagna; l' *Ennemi des lois* appena un processo per anarchia lo toglie all' oscuro insegnamento e gli concede i mezzi di vivere sotto forma di due gentili protezioni femminili, lascia la Francia per viaggiare in Germania e in Italia; il Borghese di Bruges (il suo più bel racconto, che sembra una novella italiana, dolce, ironica e nello stesso tempo simbolica) è un viaggiatore; i suoi libri migliori, del primo periodo, (Du Sang, de la Volupté et de la Mort — Un homme libre — L' Ennemi des lois — Amori et Dolori Sacrum —) sono note di viaggio. I titoli perfino, per non parlare degli indici dei suoi libri, sembrano itinerari, nei quali le critiche alle persone e alle idee contemporanee assumono un carattere turistico (Huit jours chez M. Renan — Huit jours chez M. Taine), e la storia stessa appare come un paese da attraversare con qualche fermata alle città più simpatiche (Trois station de psychotèrapie) e con la guida di ciceroni adatti (p. e. i nove poeti e pittori per Venezia che forman col Barrès il nuovo Consiglio dei Dieci nell' « Amori et Dolori Sacrum »).

Da questa sua caratteristica e fondamentale qualità (direbbe il suo maestro H. Taine « qualité maitresse ») sgorga chiarissima e logica la sua teoria: siccome viaggiare significa desiderio di mutare, bisogno di eccitazione continua pel pensiero e per la sensibilità, per vivere energicamente e continuamente, tenere sempre sveglia l' attenzione, la volontà dovrà avere il primato fra le facoltà dell' uomo col fine di procurare all' individuo ma maggiore e più scelta quantità di sensazioni e di idee: il volere al servizio della sensibilità e dell' intelligenza è la regola della vita del Barrès, il canone di interpretazione e la misura con cui egli valuta opere e individui presenti e passati. Conseguenze della teoria saranno nei suoi libri l' esposizione della metodologia (culte du Moi) di questa formula, la descrizione degli effetti, la ricerca infine e l' apologia dei precursori (Stendhal, i mistici del 600, Serse); quest' ultimo carattere notevole poi, perchè indica un alto grado di coscienza di sè, ogni simpatia essendo un programma, ed ogni simpatia cosciente una direzione dell' imitazione.

I suoi viaggi non saranno dunque fatti a caso, nè seguiranno l' itinerario comune, o se lo faranno sarà con intenti personali; se visita la Spagna, l' Italia, la Francia e la Germania è con una scelta premeditata e dettata dalle simpatie di cui è conscio; l' auto-suggestione naturalmente avrà gran parte nella sua visione delle cose. In Grecia non si curerà del mondo classico (sempre assente dall' opera sua e dal suo carattere) ma più che al Partenone o al Pireo si interesserà alle fortezze innalzate dai Veneti. In Erodoto scoprirà Serse, l' orientale barbaro pieno di sentimento, che gli inspirerà alcune fra le sue più belle pagine, quelle sull' amor delle piante. Così negli altri paesi: la Germania sarà il luogo dove intendere la metafisica, come Parigi quello di gustare gli utopisti sociali; Venezia servirà a comprendere Wagner e lo stretto legame dell' amore e del dolore; si recherà a Roma per sentire la voluttà nel cattolicesimo, in Spagna per provare la sensazione del sangue; e passando insensibilmente dall' attività creativa dell' imaginazione e del sentimento, a quella dell'azione, si farà mandare al *Palais Bourbon*, al *Bòis de Boulogne* si batterà in duello, per sperimentare le ultime due sensazioni un po' forti che la civiltà moderna abbia lasciate a l' uomo, la politica e il combattimento.

Come il suo maestro Taine egli darà per scopo alla sua vita di vivere le vite degli altri oltre la propria; con intenti non filosofici, ma sensitivi. Quel che importa a lui, per la sua voluttà cerebrale, non è d' avere un guardaroba fornito, ma di possedere parecchie anime. L' ambiente è un grande artefice di individui: ricollochiamoci nell' ambiente, consideriamo l' individuo sia storico, o sia creazione fantastica, come un opera d' arte (qui

(1) I fatti son come i soldati mercenari, pronti a combattere per qualunque generale; confesso che parlando del Barrès sono più i soldati che ho nei quadri, che quelli sotto le armi; cioè ho letto molte sue opere, ma non le ho sott' occhio: quindi qualche svista ci sarà, citando a memoria, ma saranno più ancora la mancanza di fatti favorevoli a me, e che potrei raccogliere rileggendo il Barrès.

sta l' importante modificazione del Barrès alla teoria del Taine) e potremo impossessarci del passato, vivere un personaggio storico o di pura fantasia. Le città, i popoli, i paesi, saranno da lui visitate con questo scopo, di risuscitare in sè la vita di certi scelti individui passati, con i dati materiali ancora esistenti, con l' ambiente ancora immutato delle tradizioni popolari, degli usi religiosi, dei monumenti artistici, degli aspetti naturali. L' Escurial servirà per Filippo II, Sevilla per don Giovanni, il lago di Como e Parma per Fabrizio del Dongo, Venezia per Musset, per Mickievizh, per Chateaubriand ecc. La storia sarà pure un campo di scelta, un grande paese aperto al viaggiatore che ardisca di saltare tutto ciò che non s' accomoda a lui, e si fermi soltanto dove trova dei fratelli; saranno nella storia religiosa, gli impressionisti del misticismo, quelli che con i cinque sensi risuscitano la Passione di Cristo, creano con l' imaginazione l' Inferno, plasmano il corpo con la volontà e il sentimento: Loyola e Santa Teresa; saranno nella storia dell' arte il Vinci, come rappresentante della voluttà cerebrale, come il puro intelletto; il Reni e la scuola di Bologna come la più alta cima della evoluzione artistica dell' Italia, che hanno già posto nella pittura il precetto del Barrès: provocare ad arte sensazioni.

Quello che c' è di strano, è che il Barrès è sincero; tutti dicono il contrario (*) ma lo si può affermare, perchè c' è qualcosa che tradisce la sua sincerità. M. Barrès ha il merito di tutti i pensatori coraggiosi, di inventare fatti e teorie per giustificare o i propri sentimenti, o gli atti, o le tesi (vedi p. e. lo scritto su l'arte toscana in « Du Sang etc. »); ma come tutti i convinti non é abbastanza abile per celare i punti deboli del suo sistema, premunirsi di erudizione (cosa assai facile) saggiare logicamente e tentare la solidità delle sue affermazioni; non vi sono che i non convinti che siano prudenti, e gli oratori non sinceri che sappian convincere il giudice.

Le *gaffes* del Barrès ci mostrano invece il contrario, e ci insegnano nello stesso tempo che la credenza e l' immaginazione valgono a creare il reale. Quando per rivivere i personaggi della « Chartreuse de Parme » e specialmente Fabrizio del Dongo, uno dei travestimenti ideali del maestro Stendhal, egli ci descrive le sue impressioni di Parma, dimentica — pur scrivendo pagine ammirevoli — che Stendhal ideò il suo romanzo per Modena, che vi descrisse la corte di Modena, e che la famosa fortezza dove Fabrizio torna per amore di Clelia dopo esserne una volta fuggito, è a Modena — cose queste che tutti sanno, pur non appartenendo alla « Chapelle Beyliste ». Così senza possedere l'erudizione del prof. Farinelli, si sa che quel Don Miguel de Manara Vicentello de Leca che suggerisce tante belle cose al Barrès, non è però quello che dette origine alla leggenda del Don Giovanni, come pare lui creda. —

Nel secondo periodo del Barrès non ci occuperemo: sarà un valersi con lui delle sue teorie, e scegliere quello che più ci piace, gettando via e dimenticando il resto. Lui pure è una delle vittime dell' « Affaire » con Coppée, e con Zola: diventato il primo più lacrimonioso e codino, il secondo più noioso e romantico; una delle vittime con France e con Lemaître che hanno abbandonato la bella critica soggettiva di un tempo, i fini ironici romanzi della decadenza pagana, per le concioni popolari, le commemorazioni di Zola o gli articoli nazionalisti. Maurice Barrès meritava di finire meglio che con la teoria della tradizione, dei diritti della terra patria e dei morti: egli ci lascia due o tre idee, delle belle pagine, uno stile figlio dello Stendhal, nutrito del Memoriale di Sant' Elena, del Codice Civile, degli Esercizi Spirituali di S. Ignazio, penetrantre, incisivo, e cosa rara, ricco di termini della vita intima.

GIULIANO IL SOFISTA

(*) Vedi Segard. Les Voluptueux et les Hommes d' action. Paris 1900.

IL PASCOLI MINORE (*)

Ma vieni, ma sali!
Ma lancia nel sole il tuo grido!

I

L'ULTIMA foglia che cade, un battito d'ala, un trillo, una lacrima, un rintocco sono le Muse familiari di questa poeta; la sua fronte è curva, come quella delle persone dolorose; i suoi occhi sono forse così gravi di pianto che male sosterrebbero la grande luce del cielo, sì ch' egli guarda più volentieri le stipe che gli alti frassini e meglio si compiace dei forasiepe che degli aironi. Ascolta i rivoli ed i fringuelli, ama le paranzelle e le granate con curiosità amorosa; ma non s' appaga della visione che non sia sentimento, e, se nè fa compagne dei suoi grandi dolori e delle sue piccole contentezze le piante e gli animali nè si lamenta della loro indifferenza, pur le fa vivere d'una vita simile alla sua. Non è il poeta, come già il Petrarca ed il Leopardi, che fa di sè il pernio dell'Universo, che lo sa o lo vorrebbe partecipe delle sue lacrime e dei suoi sorrisi: il Pascoli non fa vivere la natura della sua vita, ma pur sempre dei suoi sentimenti. Le campane, gli arbusti, le cinciarelle e i rondinini non soffrono delle sventure domestiche del poeta, ma come lui sono umili, dolci e compassionevoli soprattutto.

Sentimenti miti ed umani, visioni brevi di una natura non truce e non sublime, ma vicina per la dolcezza elegiaca ai suoni di campane e alle tenerezze tristi care all'anima del poeta, dominano il primo e il più recente volume di Giovanni Pascoli, le *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*. E tutti sanno, perchè il poeta stesso l' ha detto, quali casi della sua vita non avventurosa gli facciano guardare con occhio così tristo ed amorevole tutte le creature e gli suggeriscano moti d'anino che tutti si dicono con la parola pietà. Altri forse, colpito dalle medesime sventure, sarebbe impazzato per disperazione, altri avrebbe perseguitato gli uomini con l'ira o con l' ironia; ma è vano chiederci, come molti critici farebbero, perché mai nel Pascoli le miserie e le tristezze infantili abbiano generato sentimenti dolci e passivi.

(*) Giovanni Pascoli. Canti di Castelvecchio. Bologna, Zanichelli 1903 (con copertina e fregi di A. De Karolis).

Le analisi più perfette delle cause nella storia e delle anime nell' arte conducono tutte a un medesimo risultato, non troppo prezioso in verità: che così fu perchè così doveva essere.

Le origini della sua poesia nei casi della sua vita ha cercate e ha dette il Pascoli; ma non tutte le origini delle cose nostre sono in noi. Il Pascoli è un poeta originale: questo dicono tutti, e dicono bene, perchè altrimenti non sarebbe un poeta; ma non v' è artista, che, scientemente o no, non abbia tratto alcuna parte dei suoi tesori da quelli che lo precorsero. E, se da tanti e tanti anni non si proclamasse che il romanticismo è chiuso da un pezzo nella sua tomba illacrimata e se per cento volte non avessero i giornali e le riviste commemorato il tale o il tal' altro come l' ultimo dei romantici, io direi che nel Pascoli vediamo la più recente e una delle più complete e genuine apparizioni del romanticismo italiano.

Dicano pure quei faciloni, i quali con un benigno sorriso manzoniano risolvono tutte le controversie negandole, dicano che non esistono nè romantici nè classici e che i romantici non proclamarono alcun principio che i grandi poeti d' ogni tempo non avessero — pur senza coscienza — seguito e i classici non difesero nulla, che i grandi poeti romantici nella loro arte disconoscessero. Chè io per romanticismo non intendo le norme e le idee proclamate da quei filosofi e da quei poeti che inventarono la parola, ma quella particolar maniera di considerare l' uomo e la natura e quel tono di sentimento che fa tutti, o quasi, fratelli i poeti fioriti in quell' età.

— Uomini — parevano essi dire, e tutti similmente — voi sognaste la signoria della ragione e aveste l' ardire di credervi padroni del destino. Or ecco che voi creaste la libertà e l'eguaglianza, e dalla libertà e dall' eguaglianza sorse il conquistatore. E il conquistatore cadde, ma non per mano vostra, o uomini liberi ed eguali: i vostri vecchi tiranni l' hanno abbattuto. Come presumeste tanto delle vostre piccole forze? Pure i vostri, i nostri sogni eran grandi. — Questo parvero dir tutti e similmente; ma non tutti conclusero al modo istesso. Chè, mentre pochi ebbero forza di ridere — e fu riso amaro, e, nel ridere, spesso parvero digrignare i denti — degli altri chi disperò, chi disse che non i sogni erano assurdi, ma i mezzi e che il secolo decimottavo, assalendo il Cristianesimo, non si accorse di sconoscere quella fede che da diciotto secoli proclamava la libertà e l' eguaglianza degli uomini. Taluni poeti furono così vasti che a volta a volta passarono dall'uno all'altro sentimento. Ma l'Italia non ebbe voci così ampie; ebbe, sì, nella disperazione e nella rassegnazione le voci più profonde e più pure, quello che in un' opera breve e precisa fissarono la negazione e l' affermazione del romanticismo meglio che i turbinosi ed incomposti poeti stranieri: l' Italia ebbe il Leopardi e il Manzoni.

Questi, sebbene così diversi per profondità d' animo e sebbene reputati vessilliferi di due scuole nemiche, si spiegano l' un con l' altro, come nel grande flusso di pensieri che agitò quell' epoca, lo sconforto e la negazione ci fa intendere il misticismo e la fede. Del Foscolo non parlo, chè egli, pur non immune dalle tendenze della sua generazione, fu più vasto (non dico se più grande e più profondo) e dell' uno e dell' altro e creò una poesia che ha in sè la sua unità, in sè la sua negazione e la sua affermazione: questo Ione d' Italia custodì, quasi solo, la nostra più alta tradizione, e, come parve il più legittimo erede di Dante, a me par colui che ha annunciato il Carducci ed aperto la strada alla nostra grande poesia nuova.

Il Pascoli deriva dal Manzoni. Già, nel poeta degli inni, altri notò che il Cristianesimo, in quanto è soprannaturale, quasi non esiste. Non vi è il miracolo, ma solo il sentimento; non v' è tanto Iddio quanto il fedele. Non troviamo nel Manzoni il Dio presente e possente dell' antico testamento; la divinità è solamente ammessa, presupposta, come negli Evangeli. La pia femminetta, i casti vecchi, le spose e i fanciulli occupano quasi interamente la fantasia del poeta; ma pur sempre è il sentimento religioso, è l' occulta presenza della divinità — se così potessi dire — che li unisce esteticamente. Il Manzoni canta gli uomini fratelli, ma fratelli *in Dio*. Orbene, a queste femminette e a questi fanciullini, a queste umili cose e a questi tenui sentimenti togliete Iddio, togliete la loro unità ideale; noi avremo il Pascoli.

Togliere Iddio? Non è solamente questo; poichè, sparito Iddio, sparisce anche la rassegnazione, la tranquillità, la tenue gioia che la fede nel Signore e, più che nel Signore, in Maria, dà spesso alle mamme ed ai bimbi del Manzoni. Senza Iddio, che cosa è in quelle umili creature, se non miseria e lacrime e affanni? Il dolore ha il mondo nel suo atroce pugno. Ed ecco l'altro romanticismo, la negazione dolorosa, il Leopardi. Ma il Leopardi fu il grande classico del romanticismo: egli non si duole e non geme come le umili creature, ma come il titano portatore di fuoco. Il suo Zeus è impersonale, è la Natura, ciò che rende la lotta più atroce e più fatale la disfatta. Più frequente è l' imprecazione che la lacrima; non il pianto domina, ma la disperazione.

Ma nella fantasia del Pascoli non è il titano, non è nè la Grecia nè Roma, nè Saffo nè Simonide nè i vincitori dei giuochi ginnici. Per lui il

tuono, grave carro di Giove, è un bubbolio lontano; la montagna non è lo sterminator Vesevo, ma la buona Pania nutrice di api. Egli ama il villaggio, col piovano, colle contadinelle, coi bimbi scalzi e coi pazienti mendichi. Perciò amerà sopratutto nel Leopardi quella poesia, che, insieme alla *quiete dopo la tempesta*, canta piccole creature esili sentimenti e brevi visioni naturali vicine alla tenue fantasia del Manzoni, *il Sabato del villaggio*, ed amerà quella poesia nella quale l'infelicità comune persuade al poeta non più una disperazione assoluta, ma un sentimento vicino al cristianesimo romantico: *la Ginestra*, che, infatti, per la sua significazione morale, piacque a molti più d'ogni altra creazione del grande.

La negazione assoluta e la disperazione bestemmiatrice lascia il Pascoli al Leopardi. Grandi petti eroici possono combattere da pari a pari con la natura e col destino, non le dolci sorelle e i bimbi simili agli uccellini. Umile è la natura cantata dal Pascoli, deboli sono le sue creature, e non possono nè vincere nè negare: « la vita.... è bella, tutta bella » — dice il poeta — « cioè sarebbe, se noi non la guastassimo a noi e agli altri. » Questo non avrebbe detto il Leopardi, l'avrebbe detto il Manzoni, solo che alla bellezza della vita avrebbe sostituito la bontà di Dio.

Ma il Pascoli non nomina Dio. Egli ha tolto Dio al Manzoni e la disperazione, il brutto potere al Leopardi. La sua ispirazione è tutta in questi due, ma egli — mi perdoni il mite poeta l'immagine che lo calunnia — li ha tutti e due decapitati.

Dalle due fantasie così monche è sorta la rappresentazione del mondo, che ha fatto del Pascoli un poeta.

II.

Quelle brevi ispirazioni, ora idilliche ora elegiache, che mossero gli esili ingegni di taluni verseggiatori romantici italiani, dal Grossi al Parzanese, fanno poeta, e di ben altra tempra, l'autore dei *Canti di Castelvecchio*. Fu notato che le creature di quegli umili lirici, derivate tutte qual più qual meno dall'Ermenganda manzoniana, vivono per morire, anzi non vivono che in quell'istante, in cui passano dalla valle di lacrime al paradiso dei giusti. Perciò quella *luce celestiale*, quelle *purità angeliche*, quel vedere negli occhi e nel sorriso delle vergini e dei bambini una predestinazione alla gioia *superna*, come dicevano, un raggio del *candore etereo*. Il paradiso delle anime semplici era l'unità di quelle visioni labili e frammentarie; era il *quid maius*, che dava, o voleva dare una significazione alle cose più tenui.

Anche le creature del Pascoli non vivono che nella morte: ricordate i due cugini, la goccia più limpida delle Myricae, i due bimbi che s'amavano, « poi l'uno appassì, come rosa che in boccio appassisce nell'orto, » eppure dalla piccola tomba l'ama ancora la sua piccola sposa, e tentenna il suo capo di bimbo. Ma, senza Iddio, al paradiso succede il cimitero e agli angioletti gli uccellini. L'unità superiore è negata a questi fruscii d'ale e di foglie, a queste lacrime di deboli cuori; manca ai rondinini, per esprimermi con un'immagine cara al Pascoli, il nido che li raccolga; manca a queste gocce tremolanti un mare che le unisca. Ogni frammento è torbido di una confusa aspirazione verso la sua unità ideale, e perciò non sono cantati solamente i cimiteri, ma anche le campane, nè solo le campane ma la chiesa e qualche volta la messa, che invita così dolcemente il poeta, e v'è qualche eremita e v'è qualche prete paziente che benedice. Chi ha letto l'*Avvento* e le altre prose del Pascoli, sa com'egli pencoli confusamente tra l'una e l'altra fede nelle opinioni civili e nelle religiose e com'egli si studii di affratellare nella dolcezza del suo sentimento le più contrarie dottrine e com'egli sappia oscuramente che manca alle sue opinioni una legge ed alle sue ispirazioni una sommità, una cupola, vorrei dire, poichè la cupola è quella che raccoglie in sè le linee dell'edificio e le dirige nell'alto.

Quasi tutte le sue concezioni sorgono monche. La dolcezza e la semplicità del suo cuore lo farebbero il poeta della famiglia; pure manca la famiglia nella sua poesia. V'è qualche sorella, vi sono molti bimbi e qualche dondolio di culla; ma una piena espressione, com'è in aspirazione continua negl'inni manzoniani, com'è raggiunta nei *Promessi Sposi*, una visione pienamente efficace della primavera e dell'autunno familiare, delle spose e dei vecchi, dell'arancio e dell'edera, manca nelle Myricae e nei Canti; e, se qual cosa di simile è nel primo canto del *Ciocco*, è omerico, non pascoliano. Rare sono nella sua poesia, e rare di bambini e di vergini, rose appassite in boccio. I vecchi sono, assai spesso, ciechi e mendichi E come queste creature non vivono che per morire, così la maternità e il puro amor coniugale di Catullo apparisce in ombra, fugacemente, e tal volta non è che un sogno di vergine, che non amerà. La maternità, quello dei sentimenti domestici per cui la famiglia guarda fuori di sè, per cui afferma, e non si difende soltanto, per cui gode e spera, e non indugia troppo a lagrimare, quel sentimento grande ed imperioso pur nella sua mitezza che fu la musa dei nostri grandi pittori, non è essenziale alla famiglia del Pascoli, ove i morti vivono più dei vivi, ove i bimbi sono quelli che non crescerranno e le vergini quelle che non ameranno.

La tenerezza della famiglia espressa nella sua unità ideale, che è la madre, fu dal Manzoni poeta del Natale e dai suoi belanti imitatori adagiata in una strofe di brevi versi fiorita d'una tranquilla successione di rime e conchiusa da una soffice rima tronca. L'endecasillabo, il verso eroico, non è l'espressione ritmica delle brevi visioni e degli affetti tenui. Ed il Pascoli delle prime e seconde Myricae, che vede Sirio come un lumicino, e chiama le nubi due bianche spennellate in tutto il ciel turchino, e ode un *canticchiar di stelle*, canta anch'egli nei piccoli versi, che, suscettibili di poche variazioni, hanno nella loro medesima struttura il suono e l'aspetto, nè richiedono per vivere il soffio d'un petto eroico, come il verso dei *Sepolcri*. Ma, al contrario del Manzoni e dei Manzoniani, il Pascoli non s'adagia soddisfatto in nessuno di questi versi, nè dà mai loro una forma strofica definitiva. Ad ispirazioni frammentarie, non coordinate ad una visione complessiva dell'uomo e del destino, prive d'unità interna ed esterna, non solo non si conviene l'endecasillabo e interamente contrasta il sonetto — così preciso e architettonico che facilmente diviene concettoso — nè la scultoria quartina che il Pascoli tenta e lascia di buon'ora; ma anche la strofetta rimbalzante, echeggiante, chiusa in sè come un'aria cantabile disdice. Tali forme precise sono tentate con maggior frequenza nei *Canti* che nelle *Myricae* e non sempre felicemente:

> E chiudo i vetri. Il freddo mi percuote,
> l'acqua mi sferza, mi respinge il vento.
> Non più gli scoppiettii, ma le remote
> voci dei fiumi, ma sgrondare io sento
> sempre più l'acqua, rotolare il tuono,
> il vento alzare ogni minuto più.

E simile a questa sono altre molte, nelle quali il ritmo sembra del tutto estraneo alla mestizia ed alla soavità del sentimento e la chiusa suona come le ultime battute di un minuetto tutto inchini e civitterie. Sicchè, quando il poeta è signore della sua forma, tratto dall'intuito che non falla a cercar l'espressione sorella della sua ispirazione, tal che le somigli pur nel difetto dell'unità, si studia d'interrompere, di storcere, di frantumare il periodo, e lo aggroviglia d'incisi, di parentesi, di oscure interrogazioni, di puntini che sottintendono ciò che appunto è sottinteso nella concezione, e procede parattaticamente, per reticenze, con incertezze e con riprese. Così nella forma metrica si compiace necessariamente nell'accoppiare versi di varia misura, nel rompere il periodo ritmico, isolando in principio od in fine un verso o un breve gruppo di versi, nel togliere la precisione alla strofe conchiudendola o spezzandola con un monosillabo o con una parola breve che cada lieve come una foglia morta. Una forma precisa di ritmo e di stile, che sia arte e non artificio, non è possibile, se la visione dell'uomo e della natura non si presenta una e simultanea alla fantasia, così che ogni particolare non viva che come accidentale manifestazione d'un'anima indivisibile. Ora il Pascoli vede troppo spesso successivamente, e i suoi quadri, non dominati dall'ombra, sembrano privi di prospettiva:

> Un bubbolio lontano.
> Rosseggia l'orizzonte,
> come affocato, a mare:
> nero di pece a monte,
> stracci di nube chiare:
> tra il nero un casolare,
> un ala di gabbiano.

Pare che ogni linea abbia lo stesso valore, e che la successione dei varii elementi del paese sia puramente casuale in questa esposizione analitica, dove non si mostra il più lieve tentativo di formazione, sia nel concetto che nell'ordine metrico e grammaticale. Altre volte invece l'unità dell'espressione è cercata, ed assai spesso è raggiunta col ritornello, un'unità esteriore molto comune nei canti del popolo e dei fanciulli, che procedono appunto per enumerazione e per successione, e, difettose di sintesi nell'intima qualità della loro forma, la conseguono con un mezzo esteriore e sensibile, che è l'unico suggello che a ciascheduna assicuri un'esistenza personale. Il Pascoli ama il ritornello, ed ha cantato, come simboli della famiglia, la granata e il girarrosto. I due fatti sono molto vicini poichè nei due canti della granata e del girarrosto il poeta, cui sfugge l'interiore ed essenziale unità della sua concezione la cerca in un oggetto materiale ed esterno; pone la sintesi dei sentimenti in uno strumento, pone l'unità della forma in una sillaba oziosa.

Ma chi legge le prime Myricae è sorpreso da una continua aspirazione verso la terzina. Il sonetto non lo soddisfa, e crea una forma metrica — di due terzine e una quartina — in cui le terzine non siano oppresse e rese sorde; maneggia volentieri la saffica, un ritmo medio tra l'una e l'altra; nel Bacio del Morto, nella Notte dei Morti, nei Due Cugini tenta magnificamente la terzina di novenarii; infine eccoci alla terzina di endecasillabi nel giorno dei Morti. E terzine sono le posie d'ispirazione meno umile nei Canti di Castelvecchio, il *Bolide, tra San Mauro e Savignano*, la parte lirica del *Ciocco*. Tutte le forme metrice del Pascoli tendono alla terzina, come a natural meta. La terzina, che sale dal primo al terzo verso musicalmente come un crescendo e filosoficamente come un sillogismo dalle due premesse alla conseguenza, la terzina che scende dalla precedente e si collega alla

seguente con l'abbandono del sogno e dell'immagine e col rigore della deduzione, la terzina in cui s'incontrò la scolastica e la poesia e si formò la Divina Commedia, porta impresso il suggello dell'origine sua e sembra, con gli anelli delle sue rime e la sua violenta unità trinitaria, conchiudere, fissare sintetizzare qualunque immagine e qualunque pensiero. Ben lo seppe il Monti. Ma il Pascoli, ben altro poeta che il Monti, mentre vi cercava inconsciamente l'unità formale e ritmica della sua poesia — la veste metrica, che, al contrario dell'ottava, permettesse, pur dissimulandola, la spezzatura e l'ineguaglianza dello stile, — trovò nella terzina sè stesso.

Quand'egli sentiva più vasta la sua fiamma creatrice, s'accostava al metro di Dante, pur modificato talvolta, e il metro di Dante ingrandiva ancora la fiamma. Scrive, infelicemente, l'Immortalità in quartina; la condensa in una terza rima tutta ombre e silenzii, e ne nasce una maraviglia. L'ombra, l'eco, la prospettiva gli dona la terzina; sentiamo lo spirito del poeta sulla sua creazione, sentiamo una visione della terra e dell'uomo, indeterminata ma pur grande, entro alla quale ogni persona ed ogni linea assume una significazione che l'oltrepassa. La sorella di Alessandro è l'immagine di questa poesia:

> Olympias in un sogno smarrita
> ascolta il lungo favellìo d'un fonte,
> ascolta ne la cava ombra infinita
> le grandi quercie bisbigliar sul monte.

Come il poeta sente ingrandirsi, si accosta alla terzina, e la terzina, con la vastità del suo ritmo, apre le ali al suo sogno, amplia il respiro del suo petto. Nella terzina è il Pascoli della Piada, dell'Aquilone, del Carcere di Ginevra: il Pascoli maggiore.

III.

Ma i *Canti di Castelvecchio* sono del Pascoli minore, e sono, come il poeta ci avverte, le Myricae della sera, ed in parecchi sensi, io aggiungo. Tra la chiarità delle prime (ripensate ai *Ricordi* e alle *Dolcezze*) e il tono novembrino dei *Canti* è la distanza di colore che separa la pittura dell'Angelico da quella di Sandro. Nelle Myricae parevami di vedere, quale in germoglio, quale interamente fiorito, quale sfrondato sin da principio, ogni ramo dell'albero poetico pascoliano; e, mentre nelle quartine e nei sonetti sentivo lo scolaro del Carducci, ma scolaro capace di qualcosa, come la *Romagna solatia*, non indegna del maestro, nei *Pensieri* presentivo il poeta di Omar e di Solone, nei *due Cugini* v'era l'alito di chi doveva cantare l'Aquilone. I nuovi *Canti* sono invece chiusi in sè, nè vi risuona che una corda dell'antico tetracordo. E risuona talvolta con qualche stridore, peccato non solito in Giovanni Pascoli. Ma delle espressioni impure, come *il fuoco delle vampe, l'urlo alle vene, il blocco aguzzo, questo poco di giorno che mi traluce come da un velo* e delle immagini fallaci, come *il fumo che rampolla, le voci di tenebra azzurra*, la lampada che brilla sulla tovaglia bianca come *luna su prato di neve, lento passavo e il cuore a volo andava avanti, un sangue più vivo più tiepido come di latte* (nella qual frase è un *di* peggio che superfluo) e un *pigolio di stelle* non, davvero, pitagorico, mi risparmierò una lunga enumerazione, per il tedio che accompagna le imprese troppo facili. Non già ch'io tema l'accusa di pedanteria, chè solamente i gazzettieri ignorano che lo stile è la vita dell'opera d'arte e che nello stile nulla è insignificante. Sono mende peggiori delle crepe di una tela bellamente dipinta, poichè l'interruzione del disegno e l'inaridimento del colore derivano qui non dalla materia inerte, ma dallo stile, dall'anima dell'opera. Concezioni mirabili, come *la Poesia, la Cavalla Storna, il Sogno della Vergine* (fantasia che è la più profonda in tutto il volume) sono gravemente turbate da queste inarmoniche congiunzioni di parole e d'immagini.

I *Canti di Castelvecchio* sono dunque le stipe autunnali. Qualche breve poesia, come *Valentino*, perfetta e chiusa come una perla, contiene in sè tutto il piccolo universo delle *Myricae*: il bimbo povero ma pur contento, assomigliato agli uccellini che hanno le penne ma i piedi nudi, e nell'ombra la sua povera casa e il debole fuoco che non scaldava e più ancora nell'ombra la mamma, e tutto questo detto con un accento nel quale è insieme pietà e curiosità amorosa. Chi ha letto *Valentino*, sa che cosa dicano le *Myricae* ed i *Canti*. Ma se vi sono poesie conclusive, se vi sono i frutti, mancano i ramoscelli ruvidi per i germogli impazienti, manca la confusa aspirazione a un non so che di più perfetto. Anche l'espressione ritmica non è dubbia e, quasi direi, tremula com'era nel primo volume; molte poesie sono qui in un metro così compiutamente definito e serrato come la forma di un cristallo. Abbondano, non so se opportunamente, le strofe tronche; e il ritornello è tenuto in onore molto più che nelle *Myricae* e spesso è dato dalla trascrizione sillabica di un suono, canto d'uccello o rintocco di campane.

Ed anche di queste imitazioni il Pascoli fu più sobrio nelle *Myricae* primaverili. Ed è pure più frequente nell'ultimo volume la trascrizione, non solo in sillabe, ma in parole: così se nelle *Myricae* v'era un bisticcio quasi scherzoso tra *vide* e il *videvitt* delle rondini, qui il cucco consiglia a cuccare, il galletto canta: *Vita da re!* il neonato venuto al mondo chiede col suo vagito: *Ov'è?* il fringuello si lamenta: *Fine finché nel cielo volai*. Molti hanno rimproverato quest'abuso al Pascoli; io credo che abbiano ragione e che, non pur l'abuso, ma l'uso stesso non sia generalmente poetico. L'origine di questo vezzo dee ricercarsi nell'armonia imitativa degli antichi retori: poichè, se si ammetteva che un poeta potesse comporre i versi in modo da rendere il suono di ciò ch'egli voleva rappresentare, in cui dunque la parola avesse un valore palese, la sua significazione, e un valore recondito, il suono, come si voleva impedire la creazione di parole che fossero puri suoni? L'assurdo dunque: poichè si può, per astrazione, determinare il significato logico di una parola, ma non mai il suo valore emozionale e, per conseguenza, il tono musicale con cui va detta. Il vocabolario ci dirà che significa la parola *cane*: ma diversamente la pronuncerà chi vorrà insultare qualcuno e chi vorrà nominare il suo compagno di caccia.

Ma vi sono quelle parole che noi chiamiamo onomatopeiche nelle quali sentiamo il suono di ciò che esse significano. Se esse, o talune di esse, siano realmente sorte per imitazione di quei suoni, è questione che non mi riguarda; ma è certo che noi non percepiamo l'onomatopea, se non quando conosciamo la significazione della parola: come altrimenti distingueremmo *urlare* da *burlare* e *fischio* da *vischio?* la parola è così strettamente connessa con l'idea, che assai spesso pensiamo poterle attribuire le qualità della cosa che ci ricorda; e così ogni poesia è in fondo armonia imitativa. L'armonia imitativa dei retori cominciava invece quando il suono assumeva valore per sè, ed era cosa sopportabile in qualche raro esempio di gran poeta, ma in sè detestabile. Perchè, quando la parola è trattata come suono e non come idea, finisce di esser poesia senza divenir musica: ben lo provarono alcuni decadenti francesi. Così l'armonia imitativa, maravigliosamente poetica finchè l'accoppiamento sonoro è o sembra casuale e portato dall'incontro delle parole più espressive d'un'idea, comincia a divenire artificio non commendevole, quando sentiamo che le parole sono state avvicinate per il suono a scapito dell'idea, ([1]) e rimane addirittura fuori della poesia, quando è data da suoni privi di significato. *Cinguettare* è una parola, a cui possiamo attribuire un valore logico determinato, ma che pronunceremo diversamente, secondo le emozioni: *scilp scilp* invece è assolutamente privo di valore logico, ed ha un valore musicale nettamente definito. Il Pascoli trascrive *tri.... tri....* lo ziriare dei grilli, ma evidentemente bisogna leggere quelle due sillabe con molta lentezza e con una certa inflessione di voce che si accosti a quel suono; così è per l'*Addio dio dio dio dio* del rosignolo. Sono sillabe che non dànno il suono voluto altro che a chi lo conosce, e a questo lo dà *tri... tri...* come *fri... fri...*, come *zir... zir...*, o qualunque altra combinazione; tanto è vero che il canto del rosignolo è dal Pascoli trascritto indifferentemente *Addio dio dio dio* o *Anch'io chio chio chio*, o *tiò tiò tiò*. E si potrebbe continuare, con molto divertimento mio e dei lettori.

Dirò per concludere che le note musicali potrebbero rendere in certo senso, il canto; ma queste sillabe non sono nè note nè parole; non sono nè idee nè suono. Pur non arrivando ad esser musica, sono intieramente fuori della poesia. E perciò sono comiche. Ricordate appunto quale comicità fragorosa abbia cavata Aristofane dai canti delle rane e da quelli degli uccelli così trascritti; ricordate il *qua qua* delle oche carducciane. Ricordate come ci faccia ridere il bambino che invece di dir che il vento urlava dice che faceva *uuh* e, se ha battuto il capo, dice che ha fatto *bum*; ricordate la volgarità di modi dire come *patatrac, taffete*, e simili e del *tarantara dixit* della tromba di Ennio; ricordate che un poeta da strapazzo beffava i primi romantici per l'abuso delle onomatopee, e concludeva una sua ottava, dicendo che da ora in poi si dirà:

> *bum* il cannon, *cra cra* il gracchiar dei corvi,
> *patatim patatum* botte da orbi.

E da un'altra ragione procede la comicità di queste trascrizioni.

Pare che il poeta si compiaccia a burlare il suo lettore: — O lettore sentimentale, quante cose di dice la triste capinera? Tu sogni, è vero? Ebbene la capinera non dice che *tac tac*. E il cuculo, così strano! Ed esso mi dice: *cucca, cucca* la vite. — Allo Shakspeare il cuculo faceva allusioni un po' delicate sui mariti infelici e il poeta ne trasse una lirica di meraviglioso umorismo. E, sebbene il Pascoli raramente ci voglia far sorridere, sia pur tristamente, quando vuole, le rane che gracidano: *quanta spocchia! quanta spocchia!* o la gallina che dice: *ecco, ecco un cocco per te* riescono ad incurvare le nostre labbra. Ma senza la volontà del riso o del sorriso, quelle trascrizioni e quelle freddure sono comiche a dispetto del poeta. Meglio le mamme toscane che sanno di far ridere i bimbi, quando dicono che la civetta canta: *tutto mio! tutto mio!* e che il merlo fischia: *bello mio ti vedo! sì! sì!*.

Sono traduzioni comiche, perchè negano il mistero, rimpiccoliscono la visione, uccidono il sentimento. Dante ci commuove, se dice che la campana pare il giorno pianger che si muore, ma perchè commuoverci, se la campana dice solamente: « A nanna! È tardi! » come voi, o Giovanni Pascoli, ci assicurate? Basta andare a letto. Dante ci fa triste se parla dei tristi lai della

([1]) Per la stessa ragione ci ferisce la rima stentata.

rondine; ma perchè rattristarci se la rondine non dice che *virb?* Dice il Pascoli maggiore:

E tristi i grilli piangono l'estate

Ma che, ma come piangono, se non dicono che *tri.... tri?*

Pure sentite quali cose sappia cantare anche il Pascoli minore. È la lodola che vuol vedere il sole.

Ma la lodola su dal grano
saliva a vedere ove fosse.
lo vedeva lontan lontano
tra le belle nuvole rosse....

Meravigliosi! Nel ritmo, che, contrariamente a ciò che avviene troppo spesso in questi *Canti*, non è nella misura metrica di ogni singolo verso, ma in una ascensione che li fonde, ci sembra di provare una visione del mondo, come non è data, forse, che alle pupille mobili e affocate della purissima cantatrice. Ma sentite ciò che segue immediatamente:

E scesa al solco donde mosse,
trillava: « C'è, c'è, lode a Dio! »

C'è c'è, lode a Dio! Un misto di onomatopea e di freddura suggerita dal ben diverso *laudat alauda Deum*. La lodola è divenuta un pappagallo.

E il Pascoli conosce la lodola dantesca che

in aere si spazia,
cantanto prima e poi tace contenta
dell'ultima dolcezza che la sazia,

e conosce l'allodola di Shelley, che sempre cantando sale e sempre salendo canta. E le immagina il Pascoli, queste due allodole, a balbettare: *C'è, c'è, lode a Dio?*

È vero che anche il Pascoli, come lo Shelley, assomiglia l'allodola al poeta

Col nido tra il grano, per terra,
ma sopra le nubi, col canto.

Ma perchè *sopra le nubi?* Per cantare *C'è, c'è, lode a Dio?* o per dire *Uid Uid?*

Oh, per così poco non vale la pena di salir tant'alto!

IV.

Taluno dirà: piccinerie, pedanterie. E a questo non rispondo.

Talaltro dirà: digressioni.

E digressioni non sono. Noi vogliamo sapere che cosa ci dice un poeta, per giudicare se è grande, e qual via migliore che chiederci quali segreti dicano gli alberi, i monti, il mare, gli uomini al poeta? Ciò che ode egli ci dice. E il Pascoli ode piccole cose. Il paragone tra la sua allodola e l'allodola dantesca è chiaro assai.

Piccole cose? Ma facile sarebbe la risposta ai pascoliani (non dico agli ammiratori del Pascoli, chè tra questi sono io) Essi aprirebbero i *Pensieri di varia umanità* del loro autore, e mi mostrerebbero che la poesia è solo nelle umili cose, e che il poeta è il fanciullino e si rivolge al fanciullino.

E io dirò che il poeta è un mezzo suicida, quando s'impone un'arte poetica; e lo sanno i moderni poeti francesi, che del giardino delle Muse hanno fatto un orticello sperimentale, e dovrebbe saperlo il Pascoli, da quando s'è comandato di cantar la morte ed i morti, e di poetare come il fanciullino. N'è seguito che, mentre dai venti ai trent'anni il poeta cantava sì il suo dolore, ma pur talvolta indulgeva ad un'ispirazione più serena (come provano i *Ricordi* nelle *Myricae* e più tardi alcuni bellissimi poemetti rusticali), ora ama costringersi criticamente entro un breve cerchio, e l'opera sorge meno limpida e pura, e il sentimento somiglia talvolta a un'abitudine.

Ne è seguito che il cantore di Alessandro, del Libro, di Andrée ha creduto raggiungere il colmo dell'arte, quando ha scritto *The hammerless Gun*, solamente perchè è molto umile e puerile. Poesia si può fare delle cose più umili e più infantili, ma non basta cantare le cose umili e infantili per far poesia. Il fanciullino è l'ideale estetico del Pascoli. È un luogo comune il paragone tra il poeta e il bambino, ma, come tutti i luoghi comuni, racchiude un'idea profonda. Il fanciullo, non inaridito dalle comuni necessità dell'esistenza, il fanciullo che sa poco ragionare e perciò sa molto sentire, il fanciullo che trema e gode di tutte le apparenze della natura, che ama le foglie e le libellule, che piange e si rasserena, che guarda ogni mattina con meraviglia e con gioia nuova il sole e l'erba, che in un giorno ingrandisce la sua anima come adulto non l'ingrandirà in un anno, che desidera le cose belle e lucenti vicine come i fiori o lontane come le stelle, che tutto vorrebbe tra le sue mani e sotto le pupille tenere per farne vivere la sua anima che vuol sapere, che vuol crescere, che vuol respirare: quale creatura vivente è più vicina al poeta? E in questo senso tutti i poeti sono fanciullini, quelli delle grandi e quelli delle piccole cose, il Dante di Farinata e il Dante del fantolino.

Perchè in poesia non vi sono grandi e piccole cose; vi è l'anima dell'uomo in presenza del mondo. E quella è poesia, che sa farci varcare il recinto impervio entro il quale ci costringe la vita quotidiana e la miseria delle piccole comunioni degli uomini; quella dunque che sa ampliare, sa aprire, che sa svelare. E non importa quali cose, poichè tutte, le grand le piccole, possono vivere in noi e farci palpitare o tremare. Ogni nu immagine, ogni nuova visione, ogni nuovo abisso, sul quale il poeta ci fa gare, ogni nuovo cielo verso cui ci fa guardare, è la sua gloria e la sua toria. Rendere ricca e profonda la nostra vita interiore — non vale se p sente o malinconica — redimerci dalla superficie, agitare gli oceani profondi della nostra coscienza, far vivere entro di noi il mondo. e met noi in presenza di noi, creare la nostra anima e la nostra conoscenza, e la Poesia.

La poesia non frappone veli fra l'anima e il mondo; e la scienza, ci fa conoscere le cose per categorie e per astrazioni, non è poesia. immaginate un bambino, che, udendo il tuono, spalanca gli occhi e s' paura e ripensa uno leggenda d'orco: ecco il poeta. Ma, se egli crede s'acqueta alla spiegazione d'una madre plebea, che il tuono non è se il rumore delle bocce del Padre Eterno, il poeta, il fanciullino è dispar rimane un piccolo adulto, un piccolo essere ragionevole, un piccolo scienzia E, se la scienza seria non è poetica, e, messa in versi, ci fa sbadigliage scienza falsa, quella dei popolani e dei bambini, ci fa ridere o sorride Socrate che muore, Socrate uomo e anima, è del poeta; Socrate che s tilmente ragiona, l'intelligenza e la scienza, non è del poeta ma del rag natore; un Socrate — non importa se storico o leggendario — un Socr falso e sciocco è di Aristofane, è comico. Non essendo nè scienza nè p sia, non facendo nè tremare nè pensare, fa ridere. E così voi, o Giova Pascoli, quando fate dire al neonato: *Ov'è?*, non siete nella scienza e p rimanete molto lontano dal fanciullino-poeta.

Io voglio ricordarvi una breve poesia di un nostro antico poeta, non lebre. Ed è poesia di umili sentimenti e di umili parole; chè altre non posson citare a voi, o poeta di *Andrée*, per cui ogni cosa che non sia umil retorica, e dimenticate forse che tra questi retori c'è Eschilo, Pindaro, Dan Goethe e qualchedunaltro ancora. La piccola poesia ci parla di un bam nello, cui è fuggito il rosignoletto dalla gabbia, cose care a voi:

For de la bella calba fuge lo lusignolo.
Plange lo fantino però che non trova
lo so osilino ne la gaiba nova:
e diçe cu dolo: chi gli avrì l'usolo?
e diçe cum dolo: chi avrì l'usolo?
E in un boschetto se mise ad andare,
sentì l'oselletto sì dolçe cantare.
— O! bel lusignolo, torna nel mio broylo;
o! bel lusignolo, torna nel mio broylo.

Non profanerò questo tesoro con un inutile comento. Ma non sentite *sì dolçe cantare*. Che sarebbe della poesia, se a queste tre parolette br fosse sostituito un *fio fio fio?* E se continuasse e l'uccellino rispondesse bimbo: *Addio, dio, dio, dio, dio, lasciami libero, libero, libero, lib....?* N potremmo nè commoverci nè sognare: tutto sarebbe chiuso, definito, chia e meschino.

Così fa il Pascoli troppo spesso nelle *Myricae* e nei *Canti*, e la trascrizio dei canti e dei suoni non è che una delle manifestazioni più evidenti questa assenza d'ombre e di profondità nella sua poesia. So bene che c valgano *Fides* e i *Due Cugini* e *il Ciocco* e *il Sogno della Vergine*; troppo spesso ci chiude piuttosto di aprire la nostra anima, immiseris piuttosto d'interrogare, canta la natura senza orizzonte, i bambini sen anima. Soffrono il freddo e la fame, piangono, ma non guardano; e il ba bino è poeta perchè guarda. Sono piccoli uomini deboli, non fanciullini, gli uccelli sono piccoli fanciullini più deboli e più timidi, nient'altro, per Pascoli minore. Lungi dall'approfondire la nostra coscienza, egli ama ric durre i sentimenti alla superficie; i suoi paesi, i suoi uccellini, le sue cr ture potrebbero star tutte, dipinte, su un paravento giapponese.

Perciò, quand'io leggevo l'ultimo di questi *Canti*, nel quale sono alcu parole di bello orgoglio, comentate poi nella nota con troppa modestia, quale il poeta dice:

Io sogno! Io sogno, o muto autor del male:
ma se di quelli che dannasti a morte
col padre loro, fosse, uno, Immortale!

io pensavo: « Grande, immortale, poeta, sì! Ma per poche delle Myric primaverili ed autunnali, ma piuttosto per il libro del Mistero e per Ahasvero errante e per l'Ignoto e per la Morte con la sua lampana accesa e per la bronzea porta d'Occidente! » Grande poeta, ma per ciò che ha cantato quando ha volato, non come il pettiroso, ma come l'aquila, o, se più gli piace, come l'allodola.

Allodola, che canta ben altro che le freddure.

Gerente responsabile: Otello Banchi.

Stampato in Firenze coi Tipi di Giovanni Spinelli e C.

che
li e
ova
pie-
vit-
pos-
più
ter
cco

che
Ora
im-
e
non
rso,
ato.
; la
ere.
ot-
gio-
ate
pe-
ani
pur

ce-
si
e è
te,
bi-

e ?:
evi
al
on
aro

ne
di
sa
na
sce
za
m-
, e
il
on-
ea-

ne
nel

ae